

25

1

Literatura Argentina I

SIM

apuntes

Reproducción de la clase dictada en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A.

CLASE N°: 10

PROFESORA: CRISTINA IGLESIA

FECHA: 30-09-97

Hoy vamos a ver el tema de los nuevos aprendizajes. Quedó al margen el tema de las nuevas extranjerías, pero vamos a abordar el otro tema porque así ya vamos entrando en el punto 2 y al texto **Música sentimental**, que va a entrar en el parcial. Lo de las otras extranjerías lo dejamos; en realidad, lo que yo quería hacer era mostrar la multiplicidad de extranjerías, pero eso es algo que ustedes pueden ir viendo en los textos: se pueden organizar series diferentes.

Se puede afirmar que toda novela narra un proceso de aprendizaje y también que los procesos de aprendizajes -entendidos en un sentido bastante amplio- constituyen un motivo fundante de toda estructura de un relato ficcional. Dentro de la novela del siglo XIX, hay algo que podemos considerar un subgénero, la llamada *novela de aprendizaje*. Digo que podemos considerarla un subgénero porque no podemos pensar la novela de aprendizaje como un género, sino que es una novela que narra las peripecias de formación de un personaje que siempre es joven y que realiza su aprendizaje sentimental o cultural en términos generales, con éxitos o fracasos, a partir del cual se producen ciertos procesos de maduración en el personaje.

Yo no quiero discutir la categoría de novela de aprendizaje como categoría misma ya que es muy útil para pensar determinadas cuestiones. Por eso creo que, sin abusar de la categoría novela de aprendizaje en cuanto a la aplicación a los textos que venimos viendo (incluido **Música sentimental**, que comenzamos a ver hoy), se puede decir que prácticamente en todos los textos que analizamos se puede encontrar la constitución de procesos de aprendizajes en sentido amplio y diverso: va desde el aprendizaje institucional instalado como un modelo de relato (como en **Juvenilia**) hasta el aprendizaje de la experiencia, aprendizajes imitativos que incluyen aprendizajes o experiencias sentimentales, o de inserción en el mundo social a través de algunos saberes que son imprescindibles para vivir en él.

Allí podemos encontrar esta conversión del proceso de aprendizaje en materia central del relato, de la novela. Así, por ejemplo, en Genaro¹ el aprender se da fuera de las instituciones educativas y va a estar ligado -según se dice en el texto- a la astucia de su raza. Entonces, es interesante este aprendizaje que no elude las instituciones (recordemos que hay un intento de pasar por ellas), pero -ante los fracasos del aprendizaje institucional- el aprendizaje no se detiene: el fracaso universitario de Genaro no detiene su aprendizaje. Este aprendizaje, basado en la astucia y la simulación, le va a posibilitar el éxito social, le va a posibilitar -finalmente- llegar al lugar social al que se proponía llegar y, desde ese lugar, convertir lo que era la amenaza latente (todo el desarrollo de la novela es la advertencia de una amenaza latente con respecto a Genaro) en una amenaza explícita. Pero es precisamente porque pudo llegar hasta allí y a pesar del fracaso escolar el motivo por el que puede llegar la amenaza latente hacerse explícita.

¹ - No me voy a detener mucho en **Juvenilia** porque la clase que viene van a tener una clase especialmente dedicada a este texto.

Me interesa mirar de cerca este no detenerse ante el fracaso universitario, porque estaríamos pudiendo leer en esta situación narrativa la forma en que estaba funcionando la universidad en el '80. Por un lado, puede proponerse como institución educativa de la elite; por otro lado, puede funcionar como cedazo, como filtro, para los que quieran traspasar la barrera social: de hecho, con Genaro esto funciona ya que no puede seguir ascendiendo en el camino de la universidad. La universidad es un elemento que contribuye mucho a la modernización de la elite y que le está dando destrezas modernas y novedosas con respecto a las que ya tiene.

Y es también interesante todo lo que tiene que ver con la justicia y con los códigos ya que es en ese rubro donde más cosas hay que ajustar en ese período. Hay que ajustar cambios con respecto a las nuevas legislaciones, las cuales reflejan esos cambios pero también los limitan: van haciéndose cargo de los cambios pero también los restringen.

Esta universidad, que está funcionando como una institución modernizadora y dadora de nuevas destrezas, no es suficiente garantía de éxito o fracaso social o económico. Esta universidad, en estos textos (cosa que también se ve en **La gran aldea** cuando se cuenta que un grupo de universitarios quiere competir con hacendados y tenderos por el control del partido y fracasa en el intento), acompaña el proceso de modernización y de exclusión pero no logra garantizar el futuro personal de quien ingresa. Es diferente de lo que ocurre en principios de siglo ya que en ese momento hay un cambio con respecto al poder simbólico que el título universitario otorga.

Esto con respecto a Genaro: como les decía, el aprendizaje principal de Genaro es la simulación. La simulación de talentos será el tema de un libro de José María Ramos Mejía, **Los simuladores del talento**, que es un libro muy posterior al período que estamos trabajando pero que, pese a esto, va a recoger hacia el 1900 toda una serie de mecanismos sociales (reunidos bajo el rótulo de la simulación) que es muy importante para ver qué es todo lo que está condensando *a posteriori* Ramos Mejía.

Por supuesto, toda esta teoría de Ramos Mejía está muy condicionada por el darwinismo social: así como los animales -dice en el prólogo- se mimetizan a partir del cambio de color, del tamaño y de la ubicación con el medio en el cual les toca vivir y eso permite que los animales más débiles puedan sobrevivir (simula ser una hoja y sobrevive, por ejemplo), esto también sería aplicable a los seres humanos.

— **Los simuladores del talento** es un libro que considero muy importante porque trabaja con el doble sistema: la traducción de la justificación que se está dando en Europa y la necesidad de organizar un material con todo lo nuevo que la sociedad criolla está produciendo con la inmigración.

Cuando Ramos Mejía habla de los auxiliares de la simulación, va a colocar entre ellos a la publicidad y el periodismo: la publicidad y el periodismo son auxiliares, según Ramos Mejía, de la simulación, por lo tanto son auxiliares del ascenso social. Deben tener presente que para Ramos Mejía la simulación no tiene otro objetivo que el ascenso social. Vamos a ver qué dice del periodismo:

“El lector antiguo perteneció a una elite de buenos críticos populares, era un hombre relativamente instruido, serio, paciente, que leía menos que nosotros pero que pensaba más. El grave y tranquilo lector de otros tiempos que meditaba recostado en sus grandes infolios cuando era profesional, bajo la dulce luz de los interiores holandeses ha desaparecido como otros tipos sociales, arrastrados por la corriente del periodismo moderno. El lector, capaz de leer una obra científica o literaria de fondo, huye de las hojas impresas que encierran una enorme pérdida de tiempo y un elemento nocivo de juicio en las cosas de la vida diaria; juzga con sus propios sentidos, independientes de hipnotismo y abandona la muleta que ayuda a arrastrar penosamente el pensamiento del vulgo.”

Fíjense la definición que hace del periodismo: “muleta que ayuda a arrastrar penosamente el pensamiento del vulgo.”. Y sigue:

“El diario reduce de un modo extraordinario el radio de acción del espíritu por eso triunfa a menudo. En la vida mental parece una pequeña máquina diestramente montada que supe al cerebro en sus más nobles funciones.”

Uno, cuando lee esto, tiene en mente todo el discurso que se ha desarrollado con respecto a la televisión. En ese momento, ese discurso se focalizaba en el diario. Y sigue Ramos Mejía:

“El lector que forma la masa de suscripción muéstrase por lo general poco exigente, impresionista, admirador del artificio sensacional del título, es también -y sobre todo- un visual que sólo pide la emoción fugaz, el sentimiento del día sintetizado en el título rumboso que opera anticipadamente una danza de letras de molde.”

El texto es largo, pero les leo una parte más donde empieza a distinguir distintos tipos de lectores de periodismo:

“El lector nuestro², sobre todo de procedencia espiritual tan débil y cretinoidea, se halla siempre con respecto al diario en las condiciones de aquel tímido paisano sujeto a una experiencia...”

Me interesa lo de *débil y cretinoidea*. Retomo la cuestión de la prensa como auxiliar de la simulación porque genera un tipo de aprendizaje rápido, un tipo de aprendizaje superficial y bobo que sirve para guardar las apariencias del conocimiento y para relacionarlo, rápidamente, con el verdadero conocimiento, para simular el verdadero conocimiento.

En **La gran aldea** la tía Medea y el doctor Trevecto (?) proponen para Julio el aprendizaje en los diarios. Leo:

² - Lo contrapone al de los interiores holandeses.

“-Cuánto me alegro, doctor Trevecto, de que Ramón oiga lo que usted dice; cuánta razón tiene usted, figúrese usted que mi marido se empeñaba en llenarle la cabeza de librajos a su sobrino y enseñarle idiomas y qué sé yo qué otras cosas. ¿Para qué?

-Todo eso no sirve para nada, señora. Enséñele usted a leer y a escribir y deje usted que el talento se revele solo. Repito a usted que en este país los hombres no necesitan estudiar nada para llegar a los altos puestos. ¿No me ve usted a mí? Acostumbre al niño a que lea mis diarios y a que guarde recortes de los artículos que le interesen. A los veinte años sabrá más que toda su generación.”

Y ahí hay toda una discusión con la tía Medea que le dice que el general (obvia alusión al general Mitre) tiene muchos libros papeles en la biblioteca y que es un erudito. Lo que el doctor le responde es que a medida que Mitre lee más, más tonto se vuelve; el doctor dice que desde que Mitre ha comenzado a estudiar a empezado a degenerar, ha empezado a perder el brillo de su palabra y las espontaneidad de su espíritu y se ha envejecido.

Esta referencia a aprender de recortes de diarios no es un chiste sino que era una práctica instalada: yo he visto cuadernos de recortes de diarios del siglo XIX y de principios del XX. Ésta es también es una práctica institucional que confía en el recorte del diario, confía en la fragmentación y confía en la impresión visual que puede tener el recorte de diario sobre el alumno.

Entonces: aprender de recortes es aprender de fragmentos, es un aprendizaje fragmentado, un aprendizaje fuera de la institución más proverbial (el libro) y fuera del interior holandés con infolios. La idea que se estaría sosteniendo es que no hay necesidad de ir a Holanda, alcanza sólo con ir al Archivo de la Nación para encontrar los infolios. Si ustedes van al Archivo de la Nación (no a la Biblioteca) van a tener la exacta sensación de lo que él está describiendo: el empleado que aparece con el infolio (los

originales de epistolarios o de escritos oficiales) que necesita el investigador y sobre el cual fatigará sus horas y estornudará (aún hoy) por el polvo.

Está claro que leer libracos y anotarlos (como decía Ramos Mejía) y leer recortes son dos sistemas, pero también están remitiendo a una discusión que en este momento es clara sobre quién debe enseñar: el estado o el periodismo, cuál es el principal centro de la enseñanza. Ésta es una discusión que aún en este momento está en pleno desarrollo.

Música sentimental, de Cambaceres, entrando a lo que hoy quería conversar con ustedes, plantea un tipo de aprendizaje que es diferente. Se trata del aprendizaje que implica el viaje a Europa, un viaje duplicado. El relato cuenta la historia de dos viajeros, uno experimentado porque ha viajado mucho a Europa y un joven sin experiencia que va a pisar por primera vez Europa. Ellos se encuentran (y es muy interesante este momento) antes de llegar a tierra; antes de bajar al puerto francés donde el barco hace puerto. De modo que esa relación discipular comenzará a establecerse en ese momento privilegiado en que ya han llegado pero todavía no han descendido.

Los dos son porteños y están connotados por su origen, pero las diferencias se marcan muy claramente desde el comienzo. Las diferencias no sólo se marcan por la cantidad de viajes que cada uno de ellos hayan hecho. Cuando el narrador va a describir la situación dice que acaba de oírse el silbato de la lancha que los transportará al puerto y aclara que “entre los presentes estoy yo y está el héroe de mi cuento”.

De inmediato tenemos un héroe y un (mi) cuento: el cuento pertenece a uno de los personajes que a su vez es el narrador y tenemos un héroe, quien de alguna manera también le pertenece. ¿Quién este héroe? Dice el texto:

“En síntesis: uno que va a liquidar sus capitales en este mercado gigantesco de carne viva que se llama París. En detalle: un hombre nacido en Buenos Aires que ha heredado de su padre veinte mil duros de renta y de la suerte un alma adocenada y un físico atrayente. En buenas manos, habría tenido acaso nociones de generosidad y de nobleza, talentos a veinticinco años. Sobre todo cuando se nace de pie y se va viviendo sin la lucha por la vida, se aprende honradez y dignidad como un adorno, como se aprende equitación o esgrima: sin que cueste. Mezcla de criolla con sangre pura bretón, el cruzamiento había dado un ejemplar mestizo notable por la belleza robusta de las formas del norte bronceadas al fuego del mediodía.”

Aquí estamos ante un mestizo producto de una mezcla privilegiada, producto de una mezcla ideal.

Ahora bien, la mezcla que produce ese ejemplar físicamente atractivo no incide en la característica de la esencia del personaje. Es decir: es sólo un hombre que ha recibido de su padre una herencia y de la suerte un físico atrayente con un alma adocenada. De inmediato, en las líneas que siguen, aparece una descalificación del proceso educativo que el personaje tiene.

Esta descalificación es muy vaga, pero aparece para que Pablo pueda funcionar como inexperto y para que el narrador pueda aparecer como el hombre con experiencia que repara la inexperiencia del narrador. En realidad, hay una cosa muy confusa porque esta pareja es particular: el viejo solterón de clase alta que conoce Europa no se junta con cualquiera, no dedica su tiempo a un recién venido, alguien que permanentemente va a mostrar la hilacha. Entonces, si dedica su tiempo es porque Pablo es un producto de una buena mezcla y de quien se puede esperar buenos frutos: de Pablo algo se puede esperar ya que aquello que no se hizo antes, el narrador se considera capaz de solucionarlo. Es por eso que hay esa vacilación al principio entre lo brillante de la mezcla y la ineficacia de la educación que recibió Pablo.

Antes de que Pablo (el personaje joven) dé algún inicio de ser un novato aunque no pida nada todavía, el narrador (páginas 203 y 204) espeta un larguísimo discurso cuya finalidad principal es romper la idealización americana con respecto a Francia. Toda esta larguísima tirada quiere romper toda esa idealización antes de poner pie en tierra.

Leo una cosa muy breve porque es largo:

“Llega usted, téngalo entendido y no lo olvide para su gobierno, a la tierra donde los hombres andan a la cabeza de los demás, donde desde el lujo que halaga la vanidad hasta el agua que apaga la sed, todo en el comercio de la vida se reduce a un problema de aritmética cuya más simple expresión es la siguiente: sacar el kilo al prójimo, esquilmarlo, explotarlo, quitarle hasta la camisa si es posible...”

Recuerden que estamos hablando de Francia, estamos hablando de París; y en el imaginario americano, esta condensación de comercio de la vida, aritmética y esquilmar al próximo (todos elementos que tienen que ver con el comercio y el saqueo) no tiene que ver con la idea de refinamiento, de cultura y de París como ciudad.

Es interesante pensar en cuánto subtexto literario francés hay detrás de este texto de Cambaceres. Es decir: las novelas francesas, desde mediados del siglo XIX en adelante, están trabajando ese período de ascenso brutal del capitalismo que va a cambiar en sólo medio siglo lo que es Europa, ya que Europa, hasta la mitad del siglo, está constituida por naciones fundamentalmente campesinas. Desde la mitad del siglo en adelante vamos a presenciar una situación de crecimiento desenfrenado de las ciudades; además, por un lado, vamos a ver una fascinación por esas urbes que van a tener ferrocarriles, estaciones ferroviarias, etc.. Las estaciones ferroviarias son una suerte de nuevas catedrales de la ciudad moderna ya que allí se concentra todo lo que hay de mítico en esa nueva

modernidad: la rapidez, la posibilidad de intercambio con otras ciudades; y estas estaciones fueron construidas con todo el boato y toda la perfección arquitectónica con que se construían antes las catedrales.

Entonces, la ciudad va a presentar esta ambivalencia: por un lado estaba la mirada fascinada y por otro lado toda una situación de temor ante el hacinamiento de las masas que se van trasladando desde el campo a la ciudad y que van convirtiéndose, poco a poco, en las clases peligrosas de las ciudades. Entonces vemos cómo el peligro y la seducción se instalan en la ciudad.

Y durante todo ese período, toda la novela realista y la novela naturalista han estado trabajando con esta cuestión de la ciudad donde lo único que interesa es el dinero. Lo que se está trabajando detrás de este pasaje del texto de Cambaceres (del mismo modo que ocurre en muchísimos otros momentos de este texto) es la lectura de la literatura europea y sobre todo francesa.

Volviendo al texto. Los personajes y su distribución en el proceso de aprendizaje se definen por la desigualdad de su posición. Vamos a ver cómo se presenta la situación específica donde el solterón puede, finalmente, convertirse en instructor. Dice el texto:

“Pocos días después recibí la visita de Pablo.

-Vine anoche -me dijo- y mi primera salida ha sido terrible. El deseo de saludarlo, primero, y luego -no se lo quiero ocultar- me trae también un sentimiento mezquino de egoísmo: ando literalmente boleado.”

Esta es una de las cosas más ricas de la escritura de Cambaceres que no aparece tanto en **En la sangre**, pero sí aparece mucho en **Pot-pourri** y en **Música sentimental**. Me refiero a la enorme incorporación de frases que tienen que ver con una jerga porteña, criolla y con muchísimas metáforas rurales que circulan por la ciudad: ¿qué es andar boleado? ¿qué tiene que ver

con las boleadoras? Se establece un ida y vuelta entre el campo y la ciudad que va a producir este tipo de frases.

Frente a esta declaración de estar boleado, el solterón responde:

“-Es decir que pretende usted poner a contribución mis conocimientos en el ramo, ¿no es así? ¿Quiere que lo ciceronee? No veo en ello inconveniente.”

Eso es lo que el personaje narrador está esperando para desatar una interminable lista de conocimientos que tienen que ver con todo y que determina que todo debe ser cambiado por Pablo: el traje, la camisa, el calzado.

Y acá aparece una cosa notable ya que Pablo está bien vestido, pero bien vestido para Buenos Aires. El texto dice que esto sucede porque en Buenos Aires no hay que aparentar lo que no se es, en cambio en París se es lo que se aparenta ser. Allí aparece una cosa interesante que se manifiesta en Pablo vestido para Buenos Aires.

Hay muchos ejemplos en la literatura del siglo XIX de narradores llegando vestidos de maneras distintas a la del lugar. Esto lo relata Mansilla en una causerie (“Los siete platos de arroz con leche”); allí cuenta cómo llega a Buenos Aires después de su primer viaje a Europa y va vestido como un dandy lo cual determina que lo sigan en procesión: él siente no sólo que es mirado sino que también es acompañado por la ropa de dandy francés que él lleva.

Vemos que la mejor ropa porteña (Pablo es un hombre de dinero) no sirve ya que hay que cambiar todos los códigos y el que sabe cómo hacerlo es el narrador. Y lo importante es que el cambio no implica mejoramiento, no implica ni ascenso ni mejora social; el cambio solamente implica poder circular en una ciudad extranjera, implica tener la ropa adecuada para que la circulación no se obstaculice. Cuando finalmente

Pablo se presente frente al narrador vistiendo la ropa adecuada, la escena es ésta:

“No se lo hizo decir dos veces, así como salido de mano de los referidos industriales el joven Pablo se me presentó pelechado.”

Pelechado es otra palabra típicamente criolla. *Pelechar es mejorar*; en el siglo XIX se decía que alguien pelechaba cuando le salía una herencia o ganaba la lotería o hacía algún negocio y mejoraba su situación. Y sigue el narrador:

“Trasudaba, es cierto, un quién sabe qué aflagante, un falso aire de tienda de tapicero o casa recién puesta: dorados y barnices están diciendo a gritos: «Aquí hay plata», pero falta el roce del uso que deslustra, las arrugas de las costumbres que quitan el olor a parvenu.”

Arrugas de las costumbres, roce del uso que deslustra. Es lo mismo que podemos criticar a la ropa de la película **El paciente inglés**. En esa película -creo que ganó el Oscar al mejor vestuario- la ropa no tiene arrugas pese a que están en el medio del desierto y la arena fluye; sin embargo ellos salen siempre con modelos impecables de modistos italianos. Ahí también se puede ver qué pasa con el manejo de la estética de la película.

Acá, lo que el narrador ve es que no hay arrugas porque no hay uso. Estamos frente a la ideología de clase de Cambaceres. Éste es un elemento ideológico: el yo narrador (y Cambaceres siempre está muy pegado a esta figura) descalifica a Pablo, quien ha hecho todo bien y rápido, pero algo salió mal. Y lo que salió mal es irreparable porque no puede tener ni arrugas ni uso algo que se ha comprado en ese instante. Lo que salió mal es irreparable y lo irreparable es la falta de uso, la falta de experiencia. Ahí hay una condena atroz, es una especie de lugar si salida: se puede hacer todo y bien, pero de todas maneras algo puede no funcionar.

Yo les quiero leer un pequeñísimo fragmento de Zola de la novela **Naná** (novela a la que vamos a volver en la clase de hoy) para mostrarles un detalle interesante. Ustedes saben que Zola practica una literatura con un signo diferente al de Cambaceres; sin embargo, fragmentos como éste que les voy a leer podrían estar escritos por uno o por otro. Se refiere a una fiesta en la casa de Naná, la prostituta que ha logrado el ascenso social; esa fiesta es una gran simulación (como diría Ramos Mejía), un gran despliegue de simulación, donde todo se hace como si se fuera noble, hasta el aburrimiento es noble: hay uno que llega allí y piensa que en esa fiesta iba a pasar algo y los hombres se abrazarían a las mujeres, pero no, ya que todo funciona de la manera más aburrida en que transcurren las cosas en otro sector social. Así que el simulacro resulta perfecto. Pero Loulou no tiene vajilla propia y por eso encarga todo a un restaurante.

Les leo un pasaje de Zola:

“Era aquél un lujo de restaurante: porcelanas de filetes dorados, cubiertos usados y deslumbrados por continuos lavatorios.”

Fijense que acá el uso no tiene una connotación negativa porque son cubiertos que se alquilan.

“... copas cuyas docenas desparejadas podían completarse en cualquier bazar. Trascendía a banquete improvisado demasiado prematuramente, en medio de una fortuna súbita, con la casa todavía desmantelada: faltaba allí una araña. {De golpe el narrador dice lo que falta y dice}. Los candelabros, cuyas bujías estaban demasiado altas y con poca mecha, difundían una claridad amarillenta y pálida sobre las compoteras, las filas de platos, las fuentes, donde las frutas, los pasteles y los dulces alternaban simétricamente.”

Con la contraposición de estos dos fragmentos quiero mostrarles que, detrás de un párrafo como éste, hay que ver mucho más que la pura ideología política de Cambaceres. Hay algo más.

Paramos ahora un ratito y luego seguimos.

(Pausa).

Decíamos que había ciertas cuestiones que aparecen en Zola y también en Cambaceres. Así describe Zola a la doncella en **Naná**:

“Mientras hablaba, Soe, la doncella abría las persianas. Penetró la luz del día. Soe, muy morena, peinada con muchos ricitos, tenía una cara alargada como el hocico de un perro, lívida y llena de contusiones, nariz chata, labios gruesos y ojos negros en movimiento perpetuo. (...) Se escurrió, deslizándose sin ruido, con ese movimiento flexible de reptil, peculiar de toda doncella discreta al salir de una alcoba cuando entra en ella un caballero.”

Digo: si hay una ideología estética, si hay impregnación, también tiene que ver con préstamos, con cuestiones instaladas en la literatura que le es contemporánea a Cambaceres. Digo esto para mover el simple ida y vuelta entre literatura e ideología que muchas veces es fácil de hacer.

La relación que hice con Naná no es azarosa aunque tomé estos ejemplos de esta novela como podría haberlos tomado de cualquier otra. Les digo que la elección no es azarosa porque la novela tiene que ver con Música sentimental porque esta novela relata un tipo de aprendizaje aparentemente unidireccional y casi obsesivo, en que el narrador quiere transmitir a Pablo una sola cosa, aunque sea en diferentes escenarios (como la Opera de París o en la sala de juego de Montecarlo): el conocimiento de

la vida mundana de París y las trampas que la vida mundana de París oculta porque se trata de una sociedad con mucha mezcla.

Vamos a ver inmediatamente en el texto de Zola que la mezcla no es algo que acosa solamente a la sociedad criolla como una amenaza. La sociedad en la que Cambaceres está viviendo es una sociedad que viene acosada desde finales del Virreinato por la pureza de la sangre y que ahora va a aparecer como amenazada por el inmigrante; pero también en París, en ese momento, la mezcla era problemática.

El primer capítulo de la novela de Zola se va a desarrollar en un lugar que un personaje llama *teatro*, y el dueño del teatro siempre lo corrige diciéndole *mi burdel*. Esta confusión entre teatro y burdel está instalada en la primera parte del texto y va a seguir en el resto de la novela. Fíjense:

“Continuaba entrando gente, la agitación y la algazara crecían. Entre ese público especial de los estrenos que nunca cambia, había rinconcitos de intimidad donde los conocidos volvían a encontrarse sonrientes. Los abonados, con el sombrero puesto a sus anchas y con familiaridad, trocaban saludos entre sí. París se había dado cita allí; el París de las letras, de la banca y del placer. Muchos periodistas, algunos escritores, bolsistas, más mujeres públicas que mujeres honradas. Mundo singularmente mezclado, compuesto de todos los genios, corrompido por todos los vicios, donde la misma fatiga y el mismo cansancio se ostentaban en todos los rostros.”

Fíjense que comparten el mismo espacio mujeres públicas y mujeres honradas. Este mundo mezclado y esta noche de París es lo que va desentrañar el narrador de la novela de Cambaceres para Pablo. Éste es el París que va a funcionar como telón de fondo de la novela. Nosotros vamos a ver muy pocos personajes para fijarnos cuáles son las zonas que iluminan.

Si las lecciones de **Música sentimental** son varias (vamos a ver que no es una sola), la lección que mueve el relato es una sola: cómo

debe comportarse un turista americano en sus relaciones inevitables con una prostituta francesa. Se da por sentado que esta relación es, en primer lugar, inevitable; en segundo lugar, peligrosa; y en tercer lugar, que se puede enseñar ese circuito.

Y éste es un aprendizaje que tiene que ver con la posibilidad del viaje a Europa (el que no puede viajar, obviamente, no puede poner en práctica estos conocimientos por más que vaya a un curso). En ese momento hay prostitutas en Argentina y la prostitución no es reciente, pero lo que sucede es que la prostitución es en el siglo XIX un fenómeno que acompaña la constitución de las ciudades modernas y, al mismo tiempo, la prostituta va a ser un personaje central en la novela realista y naturalista del siglo XIX.

Esto sucede, en parte, porque es un personaje que puede mostrar todas las gamas del ascenso y el descenso social, todas las posibilidades del ascenso y descenso vertiginoso. Generalmente, para la literatura, la prostituta es huérfana, aunque a veces hay relato familiar anterior; y puede salir de la orfandad y de la vida en la calle hasta llegar a ser una propietaria con título nobiliario. Ése es el máximo ascenso que en la literatura francesa del siglo pasado puede darse.

Por otra parte, la prostituta como personaje permite explorar la sensualidad masculina y el cuerpo femenino; permite explorar todo eso de una manera que es difícil realizar con personajes femeninos de otra naturaleza: todas las trabas que el escritor puede tener con relación al cuerpo femenino desaparecen frente a la figura de la prostituta. La prostituta es ideal para ese ir desvistiéndose el cuerpo femenino, poniéndose en primer lugar la desnudez del cuerpo femenino. La literatura del siglo XIX parece decir que sólo puede narrarse desnuda a una prostituta.

La otra cosa que permite claramente el personaje de la prostituta es unir el deseo, el placer y el cuerpo como mercancía: esta sociedad mercantilizada (brutalmente mercantilizada en un proceso bastante breve de tiempo) tiene en la prostituta un símbolo muy claro ya que es

alguien que vende algo y que ese algo tiene que ver con su cuerpo y con un saber (obtenido a través de la experiencia) que le pertenece.


Hay un libro sobre la prostitución en Argentina que se llama **La mala vida**, escrito por Donna Gay (?), editado por Editorial Sudamericana. Ese libro es muy interesante para ver qué sucede con la prostitución en Argentina en el siglo XIX, pero no es el caso para nuestra novela porque el modelo de prostituta que busca Cambaceres es una prostituta francesa ya que así puede trabajar con más libertad de la que tendría con una prostituta criolla. Es muy interesante esto: en la novelística de Cambaceres, donde tantas cosas irrumpen, no irrumpe una prostituta criolla, que las hay aunque puedan ser importadas. En ese momento había una gran importación de prostitutas: se las trae en barcos, junto con otras mercaderías, tienen un precio, tienen pautado el trabajo que van a hacer y durante cuánto tiempo y vienen con la promesa de ahorrar una cantidad de dinero y después marcharse. Es decir: pueden ser extranjeras, pero están instaladas en Buenos Aires en el momento en que Cambaceres escribe y sin embargo estas prostitutas no son las que van a aparecer.

La otra cosa que se puede trabajar con la prostituta en el centro de la escena (no la prostituta empobrecida, la prostituta de la calle, sino la prostituta que asciende como Naná) está dada por los procesos de conversión y por el trabajo sobre el personaje de la prostituta. Fíjense en todo ese mundo desesperado de los pagarés, del apuro financiero, de las deudas y de las hipotecas que aparece en **Naná** y que es abrumador: Naná es alguien que asciende y que llega a tener lo máximo pero que siempre está rodeada de deudas por sus derroches interminables, es un lujo y boato que se mantiene en medio de una inestabilidad muy grande; incluso llega a verse una suerte de sociedad anónima compuesta por hombres para mantener esa casa.

Vamos a ver rápidamente el comienzo de la novela hasta la mitad que es cuando se produce el ascenso y la entronización del personaje.

Ella aparece vestida de Venus, en una especie de representación muy típica de esos teatros mezcla de burdel y de teatro serio, donde se representaba -transformado y bastardeado- algún episodio de la mitología. Les leo un fragmento:


“Naná se había enseñoreado del público y en aquel momento cada hombre sufría su dominación.”

Éste es el tema clave: desde el momento en que ella aparece en el escenario vestida de Venus se produce la dominación de cada uno de los hombres que están allí. 

“El vaho que de ella se exhalaba, como el de una bestia en celo, habíase ido extendiendo y llenaba la sala. En ese instante todos sus movimientos infundían el deseo; un sólo dedo de su meñique bastaba para enardecer la carne.”

Fíjense cómo la mirada del narrador se posa ahora sobre los hombres que están seducidos por Naná. sigue:

“A espaldas de la condesa, pálida y seria, erguíase el conde, con la boca abierta y el rostro jaspeado de rojas manchas; en tanto que a su lado, en la sombra, los turbios ojos del marqués se habían trocado en ojos de gato fosforescentes salpicados de oro. Hacía un calor sofocante...”

Es interesante ver cómo la mirada del narrador se desplaza del desde el cuerpo insinuante de Naná hacia esa torsión del cuerpo de los hombres que se transforman por el deseo instantáneo de la mujer en el escenario que, a través de su cuerpo, ejerce la dominación. El narrador muestra también los signos asqueantes y deteriorantes de la seducción de la mujer sobre los hombres. Muestra las dos cosas. 

Ya hacia el final de la novela, Naná logra su triunfo:

“Ese fue el período de su existencia en que Naná iluminó a todo París³ con incremento de esplendor. Ocupó mayor espacio en el horizonte del vicio, dominando con la insolente ostentación de su lujo, se su desprecio por el dinero que le hacía derretir públicamente la fortuna; en su hotel parecía como si brillara una fragua y sus incesantes caprichos llameaban allí, el más leve soplo de sus labios trocaba el oro en finísimas cenizas que el viento barría a cada hora. Nunca se había visto un derroche semejante.”

Hay una escena maravillosa en la novela. Ella se llama Teresa y su santoral es tal día, por lo cual todos le llevan regalos. Y el último en llevarle un regalo es un amante jovencito (alguien que debería estar en el colegio y no en el interior de la casa de Naná, dice el texto), quien le regala una cajita antigua con dulces; y Naná la rompe, la deja caer. Y ante el estupor del este estudiante que ha gastado no cuánto dinero para comprar ese regalo, comienza a romper todos los regalos que recibió, absolutamente todos. Ésta es una escena de derroche absoluto: no acumulación posible en el interior de la casa de Naná; hay acumulación pero también hay una cosa de destrozo irracional, algo no funciona en este sistema que está instalado en la casa de Naná. Además, al mismo tiempo, el texto dice que Naná no podía ver algún objeto de precio elevado sin desecharlo de inmediato. Es decir: inmediatamente desea lo bueno, pero luego lo rompe, lo deja caer.

La culminación de objetos en la casa de Naná (casa siempre a medio amueblar, donde el único espacio que se arregla permanentemente es la alcoba, es decir, donde tiene lugar la producción de dinero) se da cuando ella le pide a uno de sus amantes un lecho de oro y el amante se lo regala. Acá vemos la descripción de la alcoba:

³ - Tengan en cuenta que esta novela se escribe en 1880 y **Música sentimental** en 1884. Fíjense hasta qué punto éste es el París.

“Por otra parte, el adorno de la alcoba sólo se reducía a servir de marco al lecho, un prodigio, un deslumbramiento. Naná soñaba un lecho como el que jamás existiera: un trono, un ara, donde París entero vendría a adorar su desnudez soberana. Sería todo de oro y plata, semejante a una gran alhaja. Rosas de oro yaciendo sobre un enrejado de plata, en cabecera un grupo de amorfos entre flores inclinándose con risas, acechando las voluptuosidades en las sombras de las cortinas.”

Esto es lo que ella deseaba y lo que ella llega a tener. Es el lugar donde llega a establecerse el reinado absoluto de Naná, el dominio de la prostituta.

El texto, por supuesto, hace alusión a de qué manera Naná descompone el orden social; de qué manera Naná, con este reinado de la carne entronizado en un lecho de oro, descompone el orden social. Éste es el mundo al que el narrador de **Música sentimental** introduce a Pablo para poder narrar sus peligros. Es muy importante ver en qué consiste esta introducción, porque el narrador tiene un movimiento ambivalente ya que él es un narrador experimentado (conoce el mundo que va a narrar), pero es alguien que se mantiene al margen (en el momento de la enseñanza ya es gato escaldado):

“Por lo que respecta a mí, gato escaldado, me abstuve, como siempre⁴, limitándome a presenciar las escenas de la noche en una cauta actitud de pasiva prescindencia.”

Es mucho ¿no? *Abstención, pasiva prescindencia, mirar...*

“Obedecía a la regla inquebrantable de conducta que me he impuesto: hazte pecia que no agarro. Alzarlas, aún bautizada de artistas a la salida traviesa de un teatro, escaleras de servicio, debouché de batudas, cloacas

⁴ - Él deja a Pablo con una de las prostitutas y luego le dice a Blanca que se vaya. Blanca sólo ha estado para darnos su relato, el relato de la historia de una prostituta.

por donde corren las inmundicias del lugar, bajarlas en las cavernas y, harto al fin, concluir la noche en sus brazos, aspirar jadeando otros alientos, miasmas de cuerpos ajenos en una atmósfera saturada de corrupción. Ni preso: conozco el juego, sé lo que cuesta y, con la experiencia que tengo, me doy por satisfecho y me atengo a lo que sé.”

Ésta es la posición del narrador.

Del mismo modo, cuando llegan a Montecarlo, no juega.

Cuando el relato se instala en Montecarlo muestra que el que está jugando y perdiendo su dinero y su fortuna es Pablo, es el joven inexperto: él no juega, aunque hace el chiste de poner unas monedas a una ficha porque no puede con su genio; pero lo importante es que él no puede jugar, no porque no le guste (lo dice: “me gusta”) sino justamente porque le gusta.

Éste es un narrador abstemio, es un narrador que está constantemente controlándose de varios vicios al mismo tiempo: no juega, no se acuesta con mujeres. El juego tiene un papel muy importante en la literatura de este período; irrumpe de muchas maneras este tema.

Es importante ver la distancia que el narrador mantiene con lo que narra porque es una distancia que proviene de la experiencia que el propio narrador dice que tiene; pero también proviene de un conocimiento cultural de la escritura de Cambaceres. Digamos: lo que está operando todo el tiempo en la construcción de estas escenas parisinas (en la construcción de personajes como Loulou) vamos a ver múltiples lecturas de la literatura de la época, pero sobre todo, **Naná**, Zola, **Los misterios de París** de Eugenio Sue y **Esplendor y decadencia de las cortesanas** de Balzac. Creo que esos son los tres textos (seguramente habrá otros) que se traman para articular este relato.

Los misterios de París fue la novela más leída en Francia y creo que en todo lo que sería el mundo occidental en ese momento. Tuvo un éxito enorme; se publicaba en un diario y tuvo una característica muy

interesante (esto lo cuenta Peter Brooks en un libro sobre melodrama): él publicaba el folletín, a veces no lo seguía porque no sabía cómo y entonces los lectores intervenían con cartas que pedían, por ejemplo, que tal personaje fuera asesinado o que tal otro fuera repuesto, y la trama del relato se iba armando con este diálogo muy intenso entre los lectores y el novelista. Por suerte este investigador pudo ver todas las cartas que los lectores mandaban a Sue y de ese modo pudo comprender de qué modo la escritura tuvo que ver con la participación del público.

Sue era un escritor aristocrático que articula un personaje noble que se va a hundir en los misterios de la ciudad hasta llegar a los bajos fondos. En ese descenso del personaje va a ir conociendo la verdad de París y, de paso, va a conocer la verdad de su vida; pero, por si tienen ganas de leer **Los misterios de París**, no les voy a decir cuál es la verdad de su vida, así -de paso- tal vez la leen.

Entonces, Eugenio Sue, aristócrata, se convierte al socialismo después de la escritura de la novela. De este modo, la novela no sólo produce una enorme irrupción del público en diálogo con el escritor sino que además produce algo tan notable como la conversión ideológica del escritor, quien termina postulándose por uno de los partidos obreros de un distrito pobre de París para una diputación. De modo que produce una conversión interesante.

¿Por qué me interesa **Los misterios de París**? Porque el relato de **Música sentimental** depara una sorpresa: el narrador también tiene cosas que aprender. Ésa es la gran sorpresa del texto, después vamos a ver de qué manera se articula ese aprendizaje del narrador en ese lugar muy fijo que él tiene de enunciador didáctico.

Esto es nuevo en la novela. Lo que aprende el narrador es que las prostitutas pueden amar, que las prostitutas pueden llegar a ennoblecerse a través del amor. Pero esto no es nuevo en la literatura ya que estaba en

Los misterios de París, donde la prostituta tiene un corazón de oro, no es como Naná. El gran personaje del folletín (Flor de Marie) es una prostituta con un corazón de oro, con una extrema bondad, capaz de las acciones más nobles a pesar de lo infame de su historia anterior.

Les decía: el narrador va a prender algo. Desde el comienzo Loulou aparece con un discurso que lo descoloca. La novela se dispone a narrar un tópico como la dominación de la prostituta sobre el hombre; ése es el tópico que les acabo de leer en **Naná**, quien es la gran manifestación de eso. Pero lo que finalmente el texto va a narrar es la historia de un hombre convirtiendo por su amor a una prostituta en una persona absolutamente digna, va a narrar una historia de amor; narra una historia de amor posible, donde la prostituta no ocupa el lugar del monstruo que absorbe y el monstruo que destruye. La prostituta no es infiel, el que es infiel es Pablo: el que comete la infidelidad, el que comete el engaño, el que trata mal al otro (del mismo modo que Naná trata mal a sus amantes) es Pablo y no Loulou.

Allí hay un trabajo de inversión muy grande. ¿Qué pasa con Loulou? Ella tiene un discurso autocrítico porque sabe lo que es; ella sabe exactamente quién es y qué es. Pero no sólo eso, sino que además puede distinguir en el discurso de Blanca (la otra prostituta, la que cuenta su historia) una retórica de novela; ella sabe que Blanca está apelando a frases hechas y lugares comunes para contar su historia, en cambio Loulou sabe la verdad, sabe por qué está ahí.

Desde el comienzo entonces éste es un personaje que se dispara. Este personaje tiene percepción de su lugar, ejerce cierta ironía con respecto a su lugar y tiene franqueza para encarar el discurso lleno de ironía del narrador, quien siempre está tratando de descolocarla, de arrinconarla; pero Loulou siempre se suelta y aparece en un lugar donde no debería estar colocada. Entonces vemos que Loulou es la antítesis de Naná: es inteligente, es refinada (prácticamente no hay elementos desagradables en la conducta de Loulou como sí los hay en la conducta de Naná).

Hablo de los lugares comunes porque Loulou siempre está haciendo mención a ellos: la orfandad, la madrastra, el castigo de los padres, los malos tratos, la caída, la vida en la calle y -finalmente- la perdición del cuerpo.

Lo que quiero decir es que Loulou, acá, donde debería ser el personaje más descalificado por cómo se organiza la enseñanza del texto, tiene un saber que va más allá de la producción de saber del propio cuerpo. Y esta mezcla de franqueza y de rigor autocrítico va a sorprender y va a ser un aprendizaje para el avezado narrador.

Entonces, estamos finalmente ante una historia de amor romántico que amenaza con romper todos los prejuicios instalados en el comienzo de la narración, todas las advertencias reiteradas que tienen que ver con evitar el collage, con evitar instalarse con la mujer (diferenciar la aventura del hecho de instalarse). Es decir, todas esas advertencias constituyen la enseñanza que apunta a mantener las distancias con la prostituta, porque lo que ella va a intentar hacer es achicar las distancias a través de cualquier procedimiento; y lo que va a producir la historia de la relación es otra cosa: es una historia donde finalmente el personaje no aparece relacionado con la prostituta a través del contagio.

Hay mucho problema en la construcción de la historia porque no hay contagio. En el proceso de destrucción del personaje lo que debería aparecer e irrumpir sería el contagio; sin embargo, la sífilis de Pablo es hereditaria. Y el personaje cuyo cuerpo se corrompe al punto de ser desagradable es el de Pablo, un cuerpo que llega a ser contagioso no como el de Loulou, quien puede permanecer junto a Pablo sin contagiarse.

Es cierto que hacia al final tiene que irrumpir algo que provoque el distanciamiento, algo que separe esta relación idílica y romántica que se ha instalado en el medio de este aprendizaje que necesariamente tiene que terminar mal desde el punto de vista del amor. Irrumpe algo que tiene que ver con el asco, con la distancia, con el desamor.

Algo se ha roto en esta suerte de amor romántico. Pero hay algo que se mantiene: esta especie de fidelidad hasta la tumba que esta mujer mantiene con Pablo.

Éste es el sistema que incorpora una trama de historia de prostitutas. Cuando trabajemos con **Pot-pourri** vamos a ver cómo esa novela incorpora un personaje que tiene que ver con este texto y que es francamente degradado, el personaje del cónsul.

Fíjense que tenemos un texto con un narrador con fuertes componentes misóginos en donde no son las mujeres las descalificadas sino que son los hombres. El narrador descalifica a Pablo y al cónsul en Montecarlo y estos hombres son dos argentinos condenados por la mirada del narrador en Europa. Y ¿quiénes son los europeos en el texto? Las dos mujeres.

Lo que quiero es incorporar este aprendizaje con los anteriores y verlos con los que aparecen en los demás textos que vimos hoy. Con respecto a **Juvenilia** vamos a tener una clase especial el martes que viene. El jueves que viene seguimos con este tema con Adriana Amante y el martes con la clase sobre **Juvenilia**.

{Desgrabación no corregida}

